

Lo sagrado y lo real en la intervención de Miquel Barceló en la capilla del Santísimo Sacramento de la Catedral de Palma de Mallorca

JAIME LÓPEZ DÍEZ

Universidad Carlos III de Madrid

The sacred and the real in Miquel Barceló's contribution in the chapel of Santísimo Sacramento in the cathedral of Palma de Mallorca.

Abstract

This article analyses the work of the Spanish artist Miquel Barceló in the chapel of Santísimo Sacramento in the cathedral of Palma de Mallorca. Barceló's contribution contrasts with the Gothic environment of the Mallorcan temple. It has been attempted to analyse if this may be due to the fact that the work enters in contradiction with the concepts of sacred art and Christian sacred art, as well as its representation of the real, in consonance with a great deal of contemporary art.

Key words: Art. Contemporary Art. Sacred. Real. Christianity.

Resumen

Este trabajo analiza la obra del artista español Miquel Barceló en la capilla del Santísimo Sacramento de la catedral de Palma de Mallorca. La intervención de Barceló contrasta con el entorno gótico del templo mallorquín. Se ha tratado de estudiar si esto se debe a que la obra entre en contradicción con los conceptos de arte sagrado y arte sagrado cristiano, así como a su representación de lo real, en consonancia con gran parte del arte contemporáneo.

Palabras clave: Arte. Contemporáneo. Sagrado. Real. Cristianismo.

ISSN. 1137-4802. pp. 131-155

Agradecimientos: Jesús González Requena, por sus indicaciones y sugerencias; y Teodor Suau, bibliista y vicepresidente y encargado de celebraciones de la Catedral de Palma de Mallorca y uno de los participantes en las reuniones de las que partió la propuesta de intervención a Miquel Barceló, por acceder a una entrevista sobre la obra.

It's art. Whether you like or not (Es arte. Independientemente de que te guste o no), comentaba un turista a otro delante de la capilla remodelada por Miquel Barceló en la catedral de Mallorca. Uno de los mayores elogios a una obra de arte que he escuchado. Pues hay obras cuyo estatus artístico es controvertido incluso para el no lego: el urinario de Marcel Duchamp, la lata de heces



Vista general de la capilla

de Piero Manzoni, el tiburón de Damien Hirst,... Pero, sobre la capilla de Barceló, venía a decir este visitante, no hay discusión posible.

Por mi parte, suscribo plenamente la opinión de este espectador. La capilla de Barceló me parece una de las obras maestras del arte de la primera década del siglo XXI. Su belleza no deja a nadie indiferente. Uno se siente contemplando un micromundo complejo y orgánico en el que, envuelto en una magnitud inaprehensible, no cesa de ser sorprendido por los detalles y su modo de realización.

En octubre de 2012 asistí a la misa matinal de la catedral de Mallorca, que se celebraba en esta capilla. Al término de la misma pregunté a un sacerdote por su parecer sobre la intervención de Barceló. Su respuesta fue rotunda: *“Me consta que cuesta dar misa en esta capilla. Es una coz en la espinilla de la catedral. En una iglesia más moderna tal vez estuviera bien, pero aquí.... Hasta que se inauguró dábamos esta misa en el altar mayor, que cumple ahora seiscientos años. Pero, descuide, que terminarán sacándola de la catedral. Entre otras cosas, porque se está cayendo. Ya se han caído dos trozos.”*

El encargo

En enero de 2000, la Universidad de las Islas Baleares (UIB), a través de la profesora de Historia del Arte y entonces vicerrectora de Extensión Universitaria, Mercè Gambús, propuso al artista Miquel Barceló (Felanitx, Mallorca, 1957) la aceptación del título de Doctor Honoris Causa. Barceló aceptó con una condición: que su “discurso de investidura” fuera una intervención artística en su isla natal.

El 16 de diciembre de 2000, el cabildo de la catedral, presidido por Joan Bestard, autorizó que dicha intervención fuera en la capilla del ábside lateral derecho de la catedral de Santa María de Palma Mallorca, cuya decoración se consideraba de valor artístico inferior al de las otras dos capillas de la cabecera del templo mallorquín.

Se trata de una capilla gótica perteneciente al núcleo más antiguo de la catedral, que comenzó a construirse en el siglo XIV y está sin terminar.

La capilla estuvo en el siglo XIV bajo la advocación de San Vicente Mártir; en el XV pasó a llamarse capilla de San Pedro; y, tras la intervención de Barceló, se denomina capilla del Santísimo Sacramento.

El encargo lo realizaron la UIB, la Consejería de Educación y Cultura del Govern de les Illes Balears, y el Cabildo de la catedral. Este último aceptó y especificó la temática de la decoración. El obispo de Mallorca era, a la sazón, Teodor Úbeda, fallecido en 2003 y enterrado en esta capilla.

Miquel Barceló trabajó en la obra entre 2001 y 2006. El mural principal de la obra lo realizó en Vietri (Italia), en el taller del ceramista Vincenzo Santoriello.

El 1 de febrero de 2007, el rector de la UIB, Avel·lí Blasco, invistió a Miquel Barceló Doctor Honoris Causa, acto en el que fue "amadrinado" por la citada Merçè Gambús y por la catedrática de Historia del Arte y directora del Departamento de Ciencias Históricas y Teoría del Arte, Catalina Cantarellas.

Al día siguiente, dos de febrero, día de la Virgen de la Candelaria, el obispo de Mallorca, Jesús Murgui, consagró la capilla del Santísimo Sacramento inaugurando oficialmente la remodelación, en presencia de los Reyes de España y de Miquel Barceló.

Los milagros

Dado que esta capilla alberga el sagrario principal de la catedral, la temática que el Cabildo de la catedral encargó representar a Barceló consistía en los dos milagros de Jesús que anuncian la eucaristía, ambos relatados en el evangelio de San Juan: el milagro de la multiplicación de los panes y los peces y el subsiguiente sermón del pan de la vida (Jn 6); y el milagro de la conversión del agua en vino en las bodas de Caná (Jn, 2). Asimismo, se propuso al artista la representación de Cristo resucitado como figura central de la obra, simbolizando que *"ahora es el Señor Resucitado quien reúne la comunidad de los creyentes, parte para ellos y les reparte el pan de vida"*¹.

El milagro de los panes y los peces (Jn 6, 1-14) cuenta cómo cerca de cinco mil personas siguen a Jesús hasta la orilla del lago de Galilea. Se disponen a comer y sólo tienen cinco panes de cebada y dos pescados. Jesús los multiplica, todos los presentes quedan saciados y aún llenan doce cestos con las sobras.

¹ Informe del canónigo de la catedral de Palma de Mallorca, firmado el 15 de abril de 2005. GAMBÚS, M., TOUS, L. y SUAUA, T. (2007). *Catedral de la Eucaristía. Miquel Barceló y la capilla del Santísimo*. Palma de Mallorca: Catedral de Mallorca.

Luego, Jesús cruza el lago y, en Cafarnaum, pronuncia el sermón sobre el pan de vida en el que anuncia la eucaristía (Jn 6, 25-71): "Yo

soy el pan de vida. [...] El que come mi carne y bebe mi sangre tiene la vida eterna, y yo lo resucitaré el último día. [...] El que come mi carne y bebe mi sangre permanece en mí y yo en él”.

El otro milagro encargado a Barceló fue la conversión del agua en vino en las bodas de Caná, también anunciador de la eucaristía, y también relatado en el evangelio de Juan (Jn 2, 1-11). Es uno de los milagros de Jesús más populares y representados: Jesús asiste con su madre a una boda en Caná. Cuando se acaba el vino, Jesús encarga a los sirvientes que llenen de agua seis tinajas. Cuando los sirvientes las llevan a las mesas, el agua se ha convertido en vino.

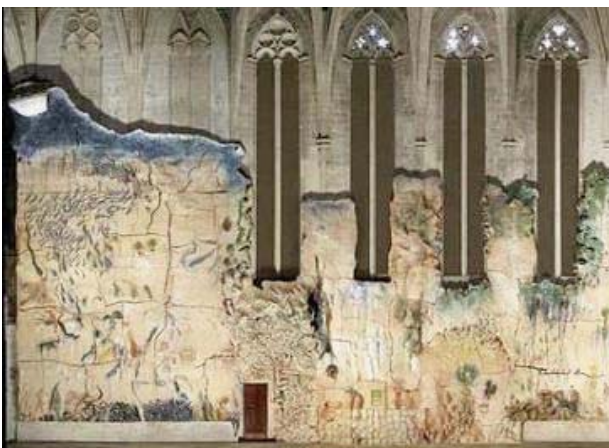
La obra

La intervención de Barceló consta de: 1) un mural cerámico que recubre las paredes de la capilla, incluidos dos pórticos; 2) cinco vitrales; y 3) el mobiliario.

La piel cerámica

La intervención principal es el mural cerámico, con una superficie de unos trescientos metros cuadrados, que envuelve todas las paredes de la capilla, desde el suelo hasta una altura de unos quince metros. El autor lo denomina *la piel cerámica*.

El mural cerámico



El mural está unido a la pared mediante cables por razones de seguridad. *En el desafortunado caso de que se desprendiera un trozo de la obra, este quedaría pegado a la pared y no caería. ¡A menos que se cayera la pared!, ha señalado Barceló.*

Desde el punto de vista del espectador, podemos dividir el mural cerámico en tres paredes: pared lateral izquierda, pared lateral derecha y pared frontal. A las que hay que añadir dos pórticos, en la esquina entre cada una de las paredes laterales y la pared frontal.

La pared lateral izquierda tiene cerca de doce metros de alto. Representa un fondo marino. Es la parte de los peces, de todos los colores, tamaños y morfologías. Así como de crustáceos y moluscos. *Por extensión*, dice Barceló, *los peces son todos los frutos del mar*. Su límite superior es la cresta de una gran ola, grande en tanto que alta vista desde abajo.



Pared lateral izquierda



La cresta de la ola



Pared lateral derecha

En la pared opuesta, la pared lateral derecha, se representan los panes –*por extensión, los panes son todos los frutos de la tierra*². El límite superior lo marca una franja de vegetación verde. Bajo ella frutas, hortalizas, hogazas de pan y vasijas.

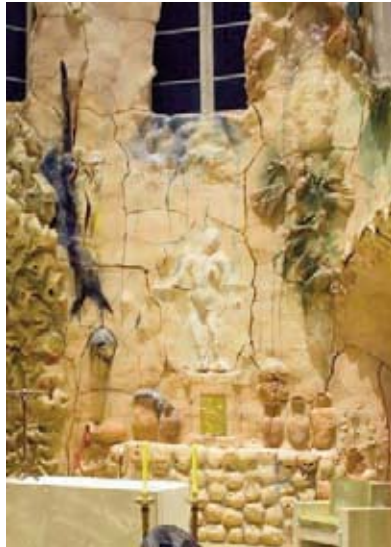
² GAMBÚS et al. 2007, p. 28.

El Cristo resucitado

En la pared frontal, en su centro, hay una figura antropomorfa en alto-relieve, pintada de blanco, que representa a Cristo Resucitado. Muestra las heridas de la pasión. Está sobre un pedestal, en el que está inserto el sagrario, apoyado en un túmulo de cráneos. Hay también sobre ellos seis vasijas, tres a cada lado del pedestal. A la izquierda de Cristo hay una

cabeza de pez con la boca abierta y, sobre ella, un pez espada con su pico dirigido hacia arriba. A su derecha hay unas hojas de palmera.

Pared frontal
Cristo resucitado



El Cristo está atravesado por varias grietas. Desde los genitales, una grieta desciende entre sus piernas hasta los pies. El informe del canónigo anota que esta grieta “recuerda la figura de la cruz”. Las prolongaciones hacia arriba de esta grieta hacia ambos flancos de la figura atraviesa sus dos antebrazos. Otra grieta corta el tórax de la figura en diagonal, desde la axila derecha hasta el lado izquierdo del cuello.

Los pórticos

En la esquinas de la pared lateral izquierda con la pared frontal hay un pórtico sobre una puerta que da a la capilla del altar mayor. En el arco hay representadas un gran grupo de figuras informes, agujereadas, de difícil identificación –medusas putrefactas³, según algunas fuentes⁴.

³ LAMPERT, C. (2010). *Miquel Barceló. La solitude organisationnelle*. Barcelona: Fundación “la Caixa”, p. 80.

⁴ ASHTON, D. (2008). *Miquel Barceló. A mitad del camino de la vida*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, p. 50.



Pórtico izquierdo

En la esquina de la pared frontal con la lateral derecha hay otro pórtico, en cuyo arco está representada una hortaliza abierta mostrando su centro. Bajo ella no hay una puerta, sino una pila de hogazas de pan flanqueadas por vasijas y racimos de uvas.

Los vitrales

Son cinco vitrales. Tres, sobre el mural central; dos, en el lateral derecho. Fueron fabricados en Toulouse, en el taller de Jean-Dominique Fleury. Barceló, siguiendo la opinión de Antonio Gaudí de que la luz mediterránea era excesiva para la oración, y “llevándola a su extremo”⁵, deja los vitrales casi opacos. Su referente fueron los dibujos que hacen los niños en los cristales empañados. En ellos, utilizando la técnica del esgrafiado, dibujó “algas, raíces, palmas, olas, grietas, brotes de arcilla que suben hacia fuera, grietas blancas, grietas de luz”⁶. En el vitral central de la pared frontal el referente es el *arbor scientiae* del filósofo mallorquín Ramón Llull⁷. Los vitrales reproducen “la luz del fondo del mar”⁸.



Pórtico derecho



Vitral central de pared frontal. Detalle

Vitrales

El mobiliario

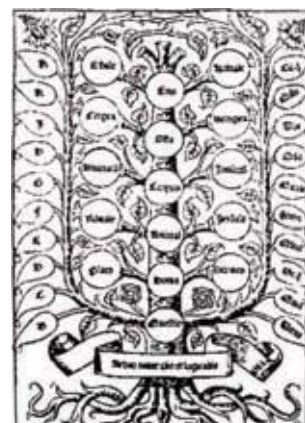
El mobiliario está integrado por el altar, el ambón, la silla presidencial y dos bancos para el coro. Fueron obrados en pie-

5 Teodor SUAU, comunicación personal.

6 GAMBÚS et al., 2007, p. 27.

7 Teodor SUAU, comunicación personal.

8 GAMBÚS et al., 2007, p. 27.



Arbor Scientiae. Ramón Llull

dra en Binissalem (Mallorca). No tienen decoración ni inscripciones, y su dibujo es de geometría rectilínea.

A ellos hay que añadir la portezuela del sagrario.

La ausencia de relato

Lo primero que choca al espectador es la dificultad en identificar en la obra los milagros encargados. Hasta el punto de que un observador que desconozca este encargo difícilmente se percatará del motivo taumatúrgico.

En el milagro de la multiplicación de los panes y los peces, desde un punto de vista narrativo, los personajes del relato del milagro son Jesús (como protagonista), sus discípulos y sus cinco mil seguidores. Lugar: orilla del lago de Galilea. Tiempo: siglo I. Trama: Jesús multiplica panes y peces, los reparte, comen, sobran doce cestos.

En otras representaciones del milagro, éste es fácilmente reconocible. Suele representarse el momento en que Jesús aparece repartiendo los panes y peces. Es visible el gentío beneficiario, y suelen incluirse los cestos que recogen las sobras.



El milagro de los panes y los peces.
(Tintoretto, 1547).
The Metropolitan Museum,
Nueva York (EEUU)

La multiplicación de los panes y los peces.
(Bartolomé Murillo, 1667/1670).
Hospital de la Caridad (Sevilla)



En la capilla de Barceló, llama la atención la ausencia de los destinatarios del milagro, con los que podrían identificarse los feligreses. Puede decirse que los únicos elementos presentes del relato del milagro son los peces y los panes. Pero nada hace sospechar su multiplicación milagrosa. Ni su escasez inicial. Sino más bien todo lo contrario: los peces, en su medio marino natural, en su natural abundancia. Y no muertos, pescados, como en el relato evangélico, sino vivos. Los hay próximos a un anzuelo. Pero todavía no han picado.



Peces con anzuelo

Con los panes y frutos de la tierra sucede algo semejante. Su abundancia no responde a una multiplicación milagrosa, sino a un entorno de naturaleza exuberante. La idea de “milagro” que puede sugerir la presencia de los panes, en el sentido de que, para existir, deben ser creados, queda neutralizada, *naturalizada*, por su amontonamiento, en algunos casos, en forma de piedras.



Panes

En cuanto al milagro de las bodas de Caná, de nuevo, en el mural de Barceló, apenas unas vasijas sugieren este milagro. En especial, las seis que hay a los pies del Cristo. Una de ellas rebosante de agua y otra vertiendo vino. Ninguna representación de la boda, los novios, los invitados, el banquete, la madre de Jesús... Otras vasijas y racimos de uvas en el mural sugieren abundancia de vino. Pero sin la intervención de palabra milagrosa alguna. De forma natural.

Podemos concluir, pues, que ninguno de los dos milagros encargados está representado en esta capilla; que su relato está ausente.

Prima, en cambio, la representación del “milagro” de la abundancia –de peces, de frutos, de hortalizas, de panes, de uvas,...– en una naturaleza exuberante, salvaje, edénica, incluso hostil en la expresión monstruosa de algunos peces. Una naturaleza esencialmente libre del dominio humano, pues lo más



Vasijas sobre calaveras



Pez monstruo

claramente humano representado en este mural es ese túmulo de cráneos apilados, bajo la figura antropomorfa del Cristo, que riman en la convexidad de su forma con las hogazas y las vasijas.

La materia primigenia

Ausentes los relatos taumatúrgicos, cabe preguntarse cuál era la temática de la obra para su autor. En el documental sobre el proceso de creación de la obra, *Mar de fang* (*Mar de tierra*), Barceló dice que *el tema [del mural] es la*

*arcilla y el mundo*⁹.

⁹ ORTÁ, L. y TORRES, A. (Dir.) (2008). *Mar de fang*. La Perifèrica produccions, Oberon Cinematogràfica, Televisióde Catalunya, 24'08".

¹⁰ ASHTON, D. 2011. *Miquel Barceló. La capilla. The Chapel*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, p. 82.

¹¹ ORTÁ y TORRES, 10'02".

Y, en la obra de Dora Asthon sobre la obra, dice: *Es volver a los orígenes. También con la cerámica. La arcilla es lo más parecido a la materia originaria del mundo y me meto dentro*¹⁰.

En estas declaraciones del artista parecen resonar las palabras del Génesis: *Recuerda hombre, que polvo eres y al polvo regresarás (Memento homo quia pulvis es et in pulverem reverteris)* (Gn 3,19).

Es decir, en esta capilla, el artista avanza hacia el caos de la materia primigenia. *Pienso en una pintura que se produce con la misma elegancia cruel que la naturaleza, sin jerarquías ni explicaciones*¹¹. Dinámica reforzada por la amenaza de resquebrajamiento y destrucción que implican las grietas que surcan todo el mural. Como si, *ab initio*, estuviera abocado a su desmoronamiento. A nunca poder consolidarse.

Barceló, en la performance *Paso Doble*



"Organicidad absoluta"

La presencia en la obra de una naturaleza, su vegetalidad y animalidad desordenada, la refuerza la propia calificación del mural como una *piel*, un órgano del cuerpo de los animales, el mayor de todos ellos –*este grueso de barro era una manera de entrar en una organicidad absoluta*.

*La arcilla, dice el artista, obedece a leyes físicas parecidas a las de la carne. Por eso se parece tanto a la carne, y por eso es tan sensual la arcilla*¹².

Según Barceló, esta *piel* implica una perversión: [Mi intervención] *Es una obra arquitectónica y (...), pervierte la arquitectura de alguna manera, la hace innecesaria. Detrás hay tan solo un eco, una resonancia de la arquitectura*¹³.

La diferencia sexual

El mural puede dividirse en una parte “masculina” y otra “femenina”¹⁴. La pared lateral izquierda, la de los peces, animales de forma fálica, sería la masculina, como señala el pez espada con su pico enhiesto hacia arriba a la izquierda del Cristo central, así como los bancos de pececillos que recuerdan a los espermatozoides en progresión hacia el óvulo; la pared lateral derecha, la de los panes y las frutas –sandías, melones, papayas,...– abiertas en formas que recuerdan a los genitales femeninos, sería la femenina, indicada a la derecha del Cristo central por las hojas de palmera, y por el cogollo abierto en el arco del pórtico derecho.

Hay, sin embargo, principalmente del “lado” masculino, elementos que socavan la masculinidad, y la tornan ambigua, o polimórfica perversa en el sentido neutro, freudiano, del término, “inducido a toda clase de extralimitaciones sexuales”¹⁵ y no orientado hacia la reproducción sexual¹⁶.

12 BARREIRO, N. (Dir.) (2014). *Miquel Barceló en la catedral de Mallorca*. RTVE, 23'25”.

13 ASHTON, 2007, p. 24.

14 Hay no obstante, elementos masculinos y femeninos en todo él. Destacan, por ejemplo, las berenjenas en forma de falo junto a una calabaza abierta.

15 FREUD, S. (1905/2002): *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Madrid: El País, p. 68.

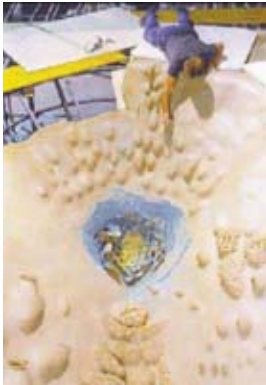
16 FREUD, 1905/2002, p.23.



Pez espada y hojas de palmera, en el taller



Pez espada y hojas de palmera, en la capilla



Barceló trabajando en el pórtico derecho



Cúpula del Mercat de Flors (Barceló, 1986)



La suerte de matar (Barceló, 1990)



Pez espada herido

17 DAMIANO, Michael (2012): *Porque la vida no basta*. Barcelona: Anagrama. p. 255.

18 ASHTON, 2007, p. 15.

En primer lugar, el pez espada, claramente fálico –inspirado en un pez espada de una caverna de Mali–, está herido por grandes llagas que riman, por su sangre, con la herida del Cristo central. Un falo herido. Mortalmente, a juzgar por las dimensiones de las heridas.

Pero, además, todo el mural, pero de forma más notable en la zona “masculina” de los peces, destaca la presencia de grandes agujeros, especialmente los de las bocas de los peces.

Miquel ya había comparado en varias ocasiones su proceso creativo con el sexo. Pero en el caso del mural, la metáfora le pareció particularmente apropiada. “Esta obra la cojo por delante y por detrás”¹⁷. Barceló alude a que creó estos agujeros penetrando la arcilla, con su puño y dedos, desde delante y desde detrás de lo que será la superficie visible. Así creó también otros agujeros en otras zonas del mural. En su modo de realización, pueden remitir a un simulacro de penetración fálica.

El artista italiano, nacido en Argentina, Lucio Fontana (1899-1968), en relación con su actividad como ceramista, afirmó: *Mi descubrimiento fue el agujero, ¡y eso fue todo!*¹⁸. Barceló, que realizó el mural de la capilla en el taller de un ceramista italiano, parece haber seguido el mismo impulso.

Pero, por otro lado, estas aberturas pueden también remitir hacia una sexualidad relacionada con lo anal en su evocación de las gárgo-

las y su función evacuadora –en particular le obsesionaba la posibilidad de trabajar sobre el tema de las gárgolas¹⁹–, lo que refuerzan las formas indeterminadas que componen el arco del pórtico izquierdo, que pueden recordar a las heces.

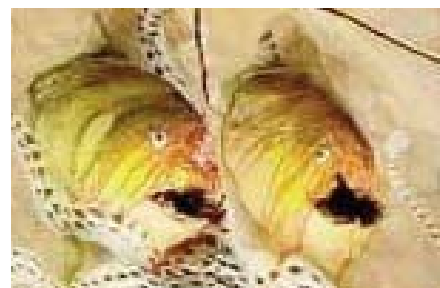
Barceló parece confirmar este impulso hacia una sexualidad anal cuando se compara con Caravaggio, un artista bisexual: *Yo nunca he ocultado mi agnosticismo, y cuando trabajaba en la capilla recuerdo que incluso bromeábamos con el obispo sobre artistas del pasado, como Caravaggio, que pese a tener una vida y una sexualidad agitadas, realizó grandísimas obras de arte de tema religioso*²⁰.

O, más explícitamente: *lo que me gusta mucho de la arcilla es su ambivalencia, es añadir sodomía a la relación, le da otro sentido*²¹.

Cabe añadir a esta ambigüedad la alusión a los pechos femeninos patente en algunos peces geminados, cuyas bocas abiertas pueden remitir, además, a una sexualidad oral.



Decoración del pórtico izquierdo



Peces geminados

Cristo resquebrajado



Cristo resucitado

El Cristo resucitado, en el centro de la obra, es el punto de ignición de esta.

En sus diarios, Barceló se refiere a esta figura central como “el bulto humano”²². Relata que cuando fue a representarla se escogió a sí mismo como modelo. *Era igual que cuando hacía autorretratos del pintor en el taller. La única figura humana que tenía sentido: el artista en el taller. Las llagas son la convención. Le di mis medidas corporales y esta especie de psoriasis que lo recubre*²³. Para representar la psoriasis Barceló utilizó un pulverizador de compresión.

19 GAMBÚS, 2007, p. 8.

20 ASHTON, 2007, p.62.

21 LAMPERT, 2010, p.80.

22 DAMIANO, 2012, p. 261.

23 GAMBÚS, 2007, p. 28.



Psoriasis en el Cristo

No es Cristo, por tanto, el que está representado. Sino el propio Barceló, de forma narcisista. Con su altura. Con su propia psoriasis.

Llama la atención en la representación su falta de esplendor. Apenas resalta de la pared, pintado su cuerpo de un blanco diluido sobre el que destacan las incisiones y el rojo de la sangre de sus heridas. No tienes rasgos faciales. Ni boca, ni nariz. No tiene ojos, o al menos son imperceptibles como tales unas ligeras incisiones en el abultamiento de su rostro.



Confluencia de grietas en genitales del Cristo

Y choca que se encuentre resquebrajado por las grietas. Resulta especialmente significativa la confluencia de las grietas principales en la zona genital, esa cruz a la que aludía el canónigo. Un Cristo, en cierto modo, castrado.

Poco, por no decir nada, hay en esta figura del Cristo resucitado, triunfante, que ha vencido a la muerte.

Más aún. La ausencia de ojos implica la ausencia del rasgo que, por antonomasia, dota de vida a un rostro, aquel cuya ausencia se cubre para certificar la muerte: la mirada.

¿Estamos, pues, ante un Cristo-Barceló no sólo no resucitado sino... muerto?



Cristo sin mirada

Es la sensación que invade al propio artista, identificado con el Cristo, contemplando su obra: *Pensé en la esquina izquierda como una cueva marina y la derecha como una cueva terrestre en la que se ven colgar las raíces. Es como estar muerto*²⁴.

El representante de la catedral, Pere Llabrés, y sendos representantes de la universidad y la fundación Art a la Seu de Mallorca que financió la obra, visitaron a Barceló en su taller de Italia cinco días antes de que éste diera la obra mural por terminada, en julio de 2003. Llabrés se quejó de que no les gustaba el Cristo. Tenía que ser más espiritual y no era suficientemente *amable*²⁵.

²⁴ ORTÁ y AGUSTÍ, 35'45".

²⁵ DAMIANO, 2012, pp. 262-263.

Días después de terminar el mural Barceló fue a París, y allí se sintió algo culpable de la representación que había hecho del Cristo, que confiesa que es reconocible como un mono, según cuenta su biógrafo, Michael Damiano:

Aquellas primeras noches en París no durmió mucho (...). Le preocupaban las quejas sobre su Cristo porque, evidentemente, la figura les parecía un mono. *"Ni siquiera es un Cristo. Soy yo"*, escribió enfadado.

Decidió enviar al Cabildo de la catedral una foto de su "Cristo-mono". Al parecer, estaban basando sus objeciones en las impresiones de los tres representantes que habían viajado a Vietri a principios de julio. Luego decidió no preocuparse más por el tema: *"Malo para mi salud"*, escribió²⁶.

26 DAMIANO, 2012, p. 264.

Si bien la apariencia del Cristo no es simiesca, resulta significativo que el artista exprese esta referencia. El mono es un tema que Barceló ha representado otras veces de forma explícita.



La solitude organisative (Barceló, 2008)



Barceló junto a su obra Flecha rota (2008)

En los monos de Barceló, la figura está destacada netamente sobre el fondo. Pero, al igual que en el Cristo resucitado, llama la atención que no tienen mirada.

La cripta bajo las aguas

No es sólo la ausencia de mirada lo que denota la muerte del Cristo representado. Sino también el lugar en que se encuentra, como decía Barceló:

bajo las raíces y, sobre todo, anegado por las aguas de ese *tsunami* que avanza desde la pared lateral izquierda.

27 ASHTON, 2007, p. 35.

28 BARCELÓ, M. (2005). *La catedral bajo el mar*. Madrid: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores.

29 BARCELÓ, 2005, p. 19.



Portocolom (Felanitx)

La catedral de Mallorca es conocida como “la catedral del mar”, por alzarse sobre éste y estar junto al mar. El deseo de Barceló parece ser invertir los términos: sumergir el templo mallorquín –*imagino el mar entrando en la capilla*²⁷. Titula, además, su libro sobre el proceso de elaboración del mural *La catedral bajo las aguas*²⁸. E imaginaba la inmersión desde antes: *Miquel Barceló consideraba con anterioridad al encargo catedralicio, que la catedral de Palma ofrecía la posibilidad de “poner la catedral bajo el mar”*²⁹. Un deseo tal vez sugerido por las grutas submarinas de Portocolom, en su Felanitx natal, donde los Barceló tenían una segunda residencia.

No estamos, pues, dentro de una capilla, sino de una cripta mortuoria bajo las aguas. Sensación que refuerza la luz grisácea, mortecina y fúnebre de los vitrales que *reproducen la luz del fondo del mar*³⁰.



Vitral lateral proximal derecho

Dado que esta obra está ubicada en un espacio sagrado, una catedral gótica cristiana, y, sin embargo, contrasta vivamente dentro de ella, una pregunta que cabe hacerse es si puede ser considerada arte sagrado.

Lo sagrado en la capilla de Barceló

El término “sagrado” proviene –a través del latín “sacratus”, participio del verbo “sacere”; y, este, a su vez, del adjetivo “sacer”–, de la raíz indoeuropea “*sak”, que significa “consagrar, santificar” o “hacer un trato”³¹, y servía para expresar veneración hacia la/s divinidad/es³².

30 GAMBÚS, 2007, p. 27.

31 POKORNY, J. (1959). *Indogermanisches Etymologisches Woerterbuch*, p. 878. (<http://archive.org/stream/indogermanisches03pokouoft#page/878/mode/2up>)

32 ZIMMER, S. (2009). “Sacrifice” in Proto-Indo-European”, *Journal of Indoeuropean Studies*, Vol. 37, p. 182.

Desde tiempos inmemoriales, el ser humano ha convertido en sagrados lugares, momentos y objetos, mediante una ceremonia de consagración. De este modo los distingue del resto, que son considerados profanos. Es decir, el concepto de *sagrado* se define por oposición al concepto de *profano*.

El historiador de las religiones Mircea Eliade, en su obra *Lo sagrado y lo profano*³³ (1957), define lo sagrado como *la manifestación de algo “completamente diferente”, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo “natural”, profano*³⁴.

Según Eliade, para el hombre religioso (*homo religiosus*) –aquél que distingue entre lo sagrado y lo profano en el mundo–, la experiencia sagrada es aquella que *permite [...] orientarse en la homogeneidad caótica, fundar el mundo y vivir realmente en él*. Mientras que, la experiencia profana, mantiene la homogeneidad y, por consiguiente, la relatividad del espacio³⁵. O, como dice más adelante refiriéndose al espacio, lo profano es una especie de *“‘otro mundo’, un espacio extraño, caótico, poblado de larvas, demonios, de ‘extranjeros’”*³⁶.

33 ELIADE, M. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.

34 ELIADE, 1998, p. 15.

35 ELIADE, 1998, p. 23.

36 ELIADE, 1998, p.27.

Lo profano es, pues, el mundo en tanto que homogéneo y caótico; y, lo sagrado, esa parte del mundo donde el ser humano puede experimentar algo completamente diferente: sus dioses, la divinidad.

La presencia de la divinidad en lo sagrado produce ese sentimiento de *espanto [...] que emana de una aplastante superioridad de poderío; [...] el “temor religioso” ante el “mysterium fascinans”, donde se despliega la plenitud perfecta del ser*³⁷, dice Eliade reseñando a Rudolf Otto, uno de los primeros investigadores en reparar en este aspecto del concepto.

37 ELIADE, 1998, p.14.

Eliade dice no insistir, en este estudio, en lo que el concepto de lo sagrado tiene de *irracional*, para así poder analizarlo *en toda su complejidad* y aproximarlo a su lector, que presupone más familiarizado con las religiones judeocristianas, el hinduismo o el budismo. Este lado más irracional y *epouvantable* de lo sagrado es el que está presente, por ejemplo, en los sacrificios humanos a los dioses u otros ritos cruentos. No obstante, ello aparece en su obra cuando analiza los ritos iniciáticos en los cuales el iniciado, primero, muere, para luego ser de nuevo alumbrado:

Penetrar en el vientre del monstruo –o ser “enterrado” simbólicamente, o ser encerrado en la cabaña iniciática– equivale a una regresión a lo indistinto primordial, a la noche cósmica. Salir del vientre, o de la cabaña tenebrosa, o de la “tumba” iniciática, equivale a una cosmogonía. La muerte iniciática reitera el retorno ejemplar al caos, de tal guisa que hace posible la repetición de la cosmogonía, la preparación del nuevo nacimiento.³⁸

38 ELIADE, 1998, p. 143.

Eliade habla también de la presencia, en muchos de estos ritos, de un descenso al mundo subacuático o subterráneo, a los infiernos. Sucede, por ejemplo, en el rito de la inmersión simbólica, como el bautizo, que simboliza la regresión a lo preformal, la reintegración al modo indiferenciado de la preexistencia³⁹.

39 ELIADE, 1998, p. 97.

En la capilla de Barceló diríase que es esto lo que contemplamos, un retorno a lo indiferenciado, a lo precósmico y, en este sentido, profano, sin consagrar. Sumergir la capilla, la catedral, y, al mismo tiempo, enterrarla, podría remitir a los espacios dedicados a este tipo de ritos. La diferencia con ellos es que, según Eliade, en los ritos iniciáticos –la cabaña, el enterramiento o el espacio para los ritos tántricos– son lugares menos expuestos a los feligreses que los espacios de sacralidad simbólicamente “ordenada”.

Otros autores, sin embargo, han profundizado precisamente en ese lado más terrible de las manifestaciones de lo sagrado para explicar este concepto y su esencia.

Así, el filósofo Georges Bataille, en su obra *El erotismo* (1957)⁴⁰, parte del anhelo de continuidad, después de la muerte, que tienen los seres humanos, que son seres discontinuos. Tras morir, el cadáver se descompone y el ser retorna a la continuidad primigenia⁴¹.

40 BATAILLE, G. (2007). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

41 Quisiera recordar aquí al investigador José Luis Brea, quien, días antes de su muerte, y sabedor de la inminencia de ésta, se refirió a esa continuidad postmortem como mineralidad absoluta.

Para definir lo sagrado, Bataille se detiene en los sacrificios humanos de las religiones primitivas y el efecto que producirían en los asistentes a los mismos:

Lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, en un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo⁴².

42 BATAILLE, 2007, p.18.

Según Bataille, ese paso de la discontinuidad a la continuidad se produce, principalmente, en la muerte y en el acto sexual –en este caso, como experiencia semejante a la de la muerte en el momento del orgasmo y en el hecho de que dos seres discontinuos se unen. La muerte y el acto sexual implican una violencia *elemental* que las religiones regulan mediante prohibiciones. De ahí, observa Bataille, que las dos principales prohibiciones religiosas sean *no matarás* y *no cometerás adulterio*⁴³. Pero esas prohibiciones conllevan su propia transgresión, que las religiones acotan a momentos concretos: principalmente, las fiestas y sus rituales, como los sacrificios reales o simbólicos –como la eucaristía–, la prostitución sagrada, la orgía ritual o el matrimonio, entre muchos otros.

43 BATAILLE, 2007, p.46.

Lo sagrado, para Bataille, es precisamente esa transgresión, limitada, de la prohibición religiosa de incurrir en la violencia elemental. Una prohibición a la que los dioses no están sujetos.

El mundo profano es el de las prohibiciones. El mundo sagrado se abre a sus transgresiones limitadas. Es el mundo (...) de los dioses⁴⁴.

Desde esta concepción de lo sagrado, la obra de Barceló puede ser calificada de arte sagrado, ya que conecta con la liberación de esa violencia elemental de la naturaleza, a veces amenazante, como en algunos peces; y de una continuidad en representaciones que tienen mucho de lo que el propio Bataille denomina *lo informe*.

⁴⁴ BATAILLE, 2007, p. 27.

Otro autor que ha señalado en lo sagrado ese aspecto más terrible es el filósofo Jesús González Requena, quien integra las ideas de Bataille en las de Freud, y establece la relación entre el arte, lo sagrado y la construcción del aparato psíquico. Según esta hipótesis, el espacio sagrado se corresponde con el inconsciente freudiano, *donde Ello, la pulsión, presiona, clama*⁴⁵.

González Requena aplica esta hipótesis a la topología del espacio de los orígenes del arte: las cuevas del Paleolítico Superior. Las pinturas rupestres, el espacio de lo sagrado, se encontraban en el espacio de la cueva más recóndito, más "interior", diferenciado del espacio cavernario más exterior, donde el grupo humano desarrollaba su vida cotidiana, y del espacio exterior, habitado por las bestias, divinizadas por su falta de restricción para dar cauce a su violencia.

⁴⁵ GONZÁLEZ REQUENA, J. (2005). "El Arte y lo Sagrado. En el origen del aparato psíquico". *Trama y Fondo* nº 18, p. 83.

Establece así, este autor, una relación entre: el espacio cavernario sagrado, el de las pinturas rupestres, que se corresponde con el Ello freudiano, lo reprimido, la huella de lo real; el espacio cavernario más externo, que asocia al Yo; y el espacio exterior de la cueva, donde habita lo real, concepto este último acuñado por Lacan pero que González Requena advierte que es ya percibido por Kant, Nietzsche, Freud y Wittgenstein⁴⁶.

⁴⁶ GONZÁLEZ REQUENA, J. (2010). "Lo real". *Trama y Fondo* nº 29, pp. 7-28.

Lo real se define por oposición a *la realidad*: esta es el mundo inteligible, ordenado, nombrado. *Lo real* es caos, mutación incesante y sin sentido, en la que todo cambia constantemente y nada se repite jamás⁴⁷. El dato mayor de lo real es esa irracionalidad radical, ese sin-sentido abrupto y brutal del mundo que habitamos⁴⁸.

⁴⁷ GONZÁLEZ REQUENA, 2010, p. 21.

⁴⁸ GONZÁLEZ REQUENA, 2010, p. 12.

Lo real se encuentra fuera y dentro del ser humano: fuera, en esas masas de energía ciega, brutal, que golpean a la conciencia y que

*amenazan constantemente con aniquilarla; dentro, en las pulsiones que, desde el interior del cuerpo, agreden igualmente a la conciencia*⁴⁹.

⁴⁹ GONZÁLEZ REQUENA, 2010, p. 12

El Ello [donde están presentes el arte sagrado y el inconsciente] es, precisamente, lo real que nos habita ... A su vez, la pulsión es la presión sobre la conciencia de lo real que procede desde el interior del cuerpo⁵⁰.

⁵⁰ GONZÁLEZ REQUENA, 2010, p. 12.

El espacio sagrado, sería, pues, según esta hipótesis, el lugar donde el ser humano representa lo real, su huella, ese espacio recóndito, que equivale al inconsciente del aparato psíquico, en el que, mediante el arte como texto discursivo, evalúa y ciñe el *choque* traumático con lo real. Esto le permite configurarse como sujeto porque, al reprimir en su inconsciente lo real, evita que este paralice su conciencia, lo que, a su vez, le permite enfrentarlo mejor en encuentros futuros.

González Requena, al enumerar los principales motivos representados en el arte paleolítico, sagrado, destaca⁵¹: 1) animales; 2) figuras humanas de dos tipos: *“unas esquemáticas: carentes de realismo y sin rostro singularizado”*, y otras *“con el rostro enmascarado y disfrazadas de animales: los antropomorfos”*; 3) *“mujeres: siempre sin rostro, desnudas, con los atributos sexuales muy marcados”*; 4) el sexo femenino, *vulvas*; y 5) manos, *ya sea por impresión de la mano pigmentada sobre la pared, o por perfilado*.

⁵¹ GONZÁLEZ REQUENA, 2005, p. 69.

Si excluimos la representación de las mujeres, que, en el Paleolítico, suelen ser motivo más de estatuillas y arte mobiliario que de arte pictórico parietal, observamos que todos estos son motivos representados en la capilla de Barceló: animales (marinos); un Cristo, figura humana no realista y sin rostro singularizado; el sexo femenino, no explícitamente representado pero sí sugerido en frutas y hortalizas abiertas; y manos, en la puerta del sagrario, donde Barceló imprimió su mano varias veces.



Pez



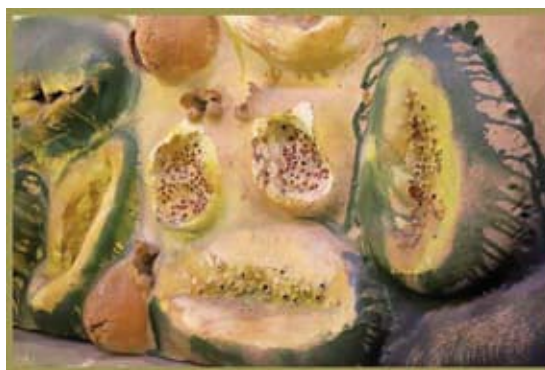
Animales en el fondo marino



Cristo sin rostro



Vulva junto a berenjena con incisiones



Frutos abiertos



Sagrario

La capilla de Barceló sería, pues, desde esta perspectiva, una obra de arte sagrado, donde se representa lo real, el Ello, que remite a los orígenes mismos del arte como espacio de construcción del inconsciente, donde se registra *la huella de una experiencia desgarradora, intolerable. Algo totalmente otro a lo que la conciencia puede elaborar, concebir, manejar*⁵². Algo que se aprecia específicamente en esa representación del propio artista que es el Cristo resquebrajado, herido, psoriásico, sentido como muerto.

Cabe, entonces, hacerse una segunda pregunta: ¿puede ser considerada esta obra arte cristiano?

⁵² GONZÁLEZ REQUENA, 2005, p. 69.

Lo cristiano

El vicepresidente y encargado de celebraciones de la Catedral de Palma de Mallorca, Teodor Suau, define como arte cristiano aquel que *“es usado cristianamente ...¿Qué diferencia hay entre la copa que usa en la mesa un rey, en la Edad Media, y el cáliz [cristiano]? Viene determinada por su uso. Una capilla, desde el momento en que está integrada en una iglesia, automáticamente, pasa a ser una capilla cristiana”*⁵³.

⁵³ Comunicación personal, 2013.

La capilla de Barceló está, ciertamente, en una iglesia. Pero es precisamente esto lo que choca al espectador. ¿La mera inclusión en un templo cristiano convierte en cristiana a una obra?

Mircea Eliade indica que la iglesia cristiana, un espacio sagrado, se concibe, por una parte, *a imitación de la Jerusalén celestial*, y, por otra, *reproduce el paraíso o mundo celestial*⁵⁴.

⁵⁴ ELIADE, 1998, p. 49.

La obra de Barceló no parece, en absoluto, concebida para imitar o reproducir nada de esto. Más bien lo contrario, un inframundo natural.

Eliade también señala que *los templos son réplicas de la montaña cósmica*⁵⁵, ya que ponen en contacto la tierra con el cielo. Barceló aspira, sin embargo, a que su capilla, la catedral entera, se sumerja en dirección opuesta al mundo de los dioses.

55 ELIADE, 1998, p.34.



La catedral sobre el mar, con la montaña al fondo

Por su parte, Bataille caracteriza la relación de lo sagrado con el cristianismo por la expulsión, por parte de éste, de lo impuro, de la transgresión, de esa violencia elemental: en definitiva, de lo sagrado. Y a diferencia de otras religiones.

En el estadio pagano de la religión, la transgresión fundaba lo sagrado, cuyos aspectos impuros no eran menos sagrados que los puros. Lo puro y lo impuro componían el conjunto de la esfera sagrada. El cristianismo rechazó la impureza. Rechazó la culpabilidad, sin la cual lo sagrado no es concebible, pues solo violar la prohibición abre su acceso.⁵⁶

Y, más adelante:

En el mundo sagrado del cristianismo, no pudo subsistir nada que confesase claramente el carácter fundamental del pecado, de la transgresión. El diablo, esto es, el ángel o el dios de la transgresión..., era arrojado fuera del mundo divino. Aunque era de origen divino, en el orden de cosas cristiano, la transgresión ya no era el fundamento de su divinidad, sino el de su caída... Propiamente hablando no se había convertido en profano; del mundo sagrado, del que había salido, conservaba un carácter sobrenatural. Pero se hizo todo lo posible para privarle de su cualidad religiosa. En un culto [el culto al diablo que pervivió] que sin duda había mantenido aspectos religiosos, no se vio más que una ridiculización criminal de la religión. En la medida en que parecía sagrado, en ese culto se vio una profanación.⁵⁷

56 BATAILLE, 2007, p. 127.

57 BATAILLE, 2007, pp. 127-128.

Es decir, si atendemos a Bataille, en el contexto cristiano, el propio carácter sagrado de la obra de Barceló la convertiría en profana o cuasi-profana.

Una pregunta previa, sin embargo, es: ¿Qué caracteriza a lo cristiano como discurso que trata de ordenar simbólicamente lo real? Y, en especial, ¿qué caracteriza al dios cristiano y lo diferencia del de otras religiones?

González Requena, desde una perspectiva materialista, destaca que la religión cristiana se caracteriza por ser monoteísta y patriarcal. El hecho de tener un único Dios introduce la igualdad de todos los seres humanos en la multiplicidad y desigualdad de estos presente en lo real, así como el sentimiento de culpa, lo que canaliza la pulsión agresiva que habita al ser humano; el patriarcado, por su parte, permite al sujeto configurarse como tal al limitar, mediante la ley paterna, el poder de la *imago primordial* materna, término que alude a esa imagen con la que se identifica el bebé, que no es la madre, *en tanto ser real y separado, sino... la imago que ella suscita*⁵⁸, y que posee *un halo de invulnerabilidad y omnipotencia*⁵⁹.

En la obra de Barceló, este dios cristiano parece ausente. En su lugar campa a sus anchas, omnipotente, la Madre Naturaleza, lo que remite más a esa *imago primordial* sin limitar por una ley paterna. El Cristo, el hijo de Dios, representado no exhibe el poder que encarna esta ley. Y los propios relatos que enuncian la ley, en este caso, los de los milagros, también están ausentes.

⁵⁸ GONZÁLEZ REQUENA, 2010, p. 15.

⁵⁹ GONZÁLEZ REQUENA, 2010, p. 17.

Se puede, pues, concluir que la obra de Barceló puede ser considerada arte sagrado, pero difícilmente puede ser considerada arte cristiano. La deidad representada remite más bien a una Naturaleza anterior a la acción cosmogónica de la palabra divina.

El propio artista así lo intuye: *Es una intervención en una catedral, pero no es nada religioso*⁶⁰, dice refiriéndose probablemente a una religiosidad cristiana.

⁶⁰ ORTÁ y AGUSTÍ, 54'35".

Teodor Suau, por su parte, reconoce que *un cierto neopaganismo, sin duda, está presente. Pero nosotros pensamos que la naturaleza, por ser creada, es redimida y, por tanto, es sagrada. La distinción entre lo sagrado y lo profano no es la distinción que hace el cristianismo(...) El cristianismo no rechaza la materia; intenta descubrir la dimensión mística o espiritual de la materia*⁶¹.

⁶¹ Comunicación personal.

Podría decirse que no la rechaza. Pero la convierte en inteligible, en *realidad*, y la extrae, mediante la palabra, de *lo real*. Tal y como hace, por ejemplo, con la violencia de la muerte en el sacrificio ritual de Cristo; en la propia eucaristía, como canibalismo ritual del cuerpo de éste; o, en el matrimonio, como transgresión limitada de la pulsión sexual.

La obra de Barceló opera en sentido contrario: levanta la represión del Ello, de la huella de lo real. Y, en este sentido, apunta hacia el concepto

freudiano⁶² de lo siniestro, que parte de la definición de Friedrich Schelling: *lo que debiendo permanecer oculto, secreto... no obstante, se ha manifestado.*

62 En la conclusión de su ensayo *Lo siniestro*, Freud define éste, de forma más precisa: lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación.

63 Comunicación personal.

64 TRÍAS, E. (2006/1982): *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: DeBOLSILLO, p. 33.

Para el vicepresidente y encargado de celebraciones de la catedral, Teodor Suau, la obra de Barceló es coherente con la catedral porque *si Dios es belleza, todo lo que nos ponga en contacto con la belleza nos pone en contacto con Dios. La intención de la catedral es ser lugar de belleza para que el que acuda a ella se encuentre con el misterio*⁶³.

Sin embargo, la belleza no excluye del todo lo siniestro. En su ensayo *Lo bello y lo siniestro*, Eugenio Trías defiende que *lo siniestro constituye condición y límite de lo bello... debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado*⁶⁴. Así, la obra artística, cuando no rasga ese velo, y se sitúa en el mismo límite sugiriendo lo infinito, se decanta entonces por lo sublime: cuando quita el velo, cae entonces del lado de lo siniestro.

La belleza del dios cristiano pertenecería más al registro de lo sublime. En cambio, la obra de Barceló, aun produciendo fascinación por su belleza, se inclina más de lado de lo siniestro.

La genialidad de Barceló, en mi opinión, es que se decanta por lo siniestro pero no de una forma completa, o al menos en apariencia. Produce fascinación por su belleza. Y, al mismo tiempo, desasosiego. Pero este se ve intensificado por el espacio en que se ubica, un templo cristiano. Y quienes más intensamente lo perciben serían aquellos que hacen un uso cristiano de ese espacio. *Me consta que cuesta dar misa en esta capilla, decía uno de los sacerdotes.*

Para Suau, este rechazo se explica porque *siempre que hay innovación, hay desasosiego*. Y pone el ejemplo de la intervención de Gaudí en la misma catedral: *Gaudí innovó, y fue criticado por los mismos sectores de la sociedad que ahora critican a Barceló*⁶⁵.

65 Comunicación personal.

Es pronto para saber cómo se percibirá la obra en el futuro. Pero da la impresión de que ese rechazo vendría motivado principalmente por las contradicciones comentadas.

Por otra parte, la obra de Barceló entronca con buena parte de las corrientes artísticas contemporáneas que se ponen del lado de lo real. Y

ejemplifica muy bien la observación de González Requena de que *el arte pasa a ocupar el lugar de lo sagrado en una sociedad que comienza a pensarse en términos desacralizados*⁶⁶, es decir, en una *crisis de sus mitos fundadores*, como la que ahora vive Occidente. La sociedad, ante la desvalorización de los templos, prestigia a los museos como lugar de encuentro con el *Arte*, que identifica con lo que antes había sido lo sagrado.

⁶⁶ GONZÁLEZ REQUENA, 2005, p. 67.

En el caso de la catedral de Mallorca, se produce lo contrario: lo sagrado, el *Arte*, vuelve a la catedral, aun cuando represente una sacralidad no cristiana.



Barceló contemplando el túmulo de cráneos, en proceso, en el taller de Vietri